

バルザック『人間喜劇』における「社会的種」とは
——『毬打つ猫の店』の看板の解説を通して

伊 藤 由利子

はじめに

イソップやラ・フォンテーヌに代表されるように、ヨーロッパ文学には古くから多くの動物寓話が存在する。ラ・フォンテーヌの『寓話集』は、フランスの人々に決定的な動物寓意のイメージを刷り込み、人間の虚栄や欲望に駆られた多種多様な姿を風刺し、多くの読者を獲得したが、その人気は 19 世紀に入ると一層の高まりを見せた。実際に、19 世紀前半において最も多くの出版部数を誇るのも、ラ・フォンテーヌであった⁽¹⁾。これらの動物寓話は動物が人間のように登場し、人間社会を鋭く風刺するという形式を取っているが、そこでは動物が人間の仮面を被っているのか (anthropomorphisme)、あるいは人間が動物の仮面を被っているのか (zoomorphisme)、動物と人間との境界線の曖昧さが見られる⁽²⁾。この動物と人間との境界の混成は、19 世紀に政治風刺を通し流行兎となった風刺画家グランヴィルの作品を代表するテーマでもある。グランヴィルは 1755 年から 1760 年にかけてウードリが挿絵を描いたラ・フォンテーヌの『寓話』を見ており、人間と動物のハイブリッドを描く描写法や構図に多くのヒントを得たと考えられる。グランヴィルの描く絵には、動物が人間の身なりをしているのか、それとも人間が動物に化けているのか、鑑賞者の視線を混乱させる種の境界の混合が提示されている (F1)。



(F1) Grandville, Illustration pour *Le Loup et le Chien*, Extrait de : *Fables de La Fontaine*, tome I, Fournier Ainé H, Paris, 1838.

そして、彼の描く絵を題材に当時の流行作家たちが作品を執筆し、一つの動物擬文集という形で1840年に『動物の私的・公的生活情景』が出版された。この挿絵本の作品集に最も貢献した作家はバルザックであり、彼は5編の作品を執筆している⁽³⁾。バルザックは、この挿絵本の企画構成に深く関わっており、グランヴィルの描く動物たちを理解し、作品を執筆した立役者の一人であると言える。彼はこの時期、自らの個々の著作を『人間喜劇』という総題の下繋ぎ合わせ、一つの社会を創造するような作品群の構想を練っていた。この壮大な構想は1834年秋に執筆を開始し、翌年に出版された『ゴリオ爺さん』の創作中から抱いていたものであるが、この壮大な構想が明らかになるのは、1842年に発表された『人間喜劇』「総序」においてである。バルザックは、当時話題になっていた奇形学・解剖学者のジョフロワ・サンティエールと比較動物学者のキュヴィエとの間に勃発した大論争に触れながら、動物の種における議論について自らの意見として、人間の種と動物種との類似点を挙げ、動物がそれぞれの環境に合わせ外見を変化させるように、人間も動物同様に区別、分類されうるのでとし、『人間喜劇』で作者が目指すのは、ビュフォンが『博物誌』で動物を分類したように、人間たちを分類し描き出すことにあるのだと述べている⁽⁴⁾。このようにバルザックの動物と人間とのアナロジーに対する興味が、当時流行兎であったグランヴィルの描く動物達にバルザックを引き寄せたことは想像に難くない。また、グランヴィルは1828年から29年にかけて『今日の変身物語』という題で、71枚の石版画を制作、刊行しているが、そこに描かれている登場人物はすべて動物の頭を持った19世紀のブルジョワやブチ・ブルジョワたちで、人間同様の仕草で描かれている(F2)。

この作品でグランヴィルは、人々の風俗を動物の体を借りて表現している



(F2) *Les métamorphoses du jour* / par Grandville ; accompagnées d'un texte par MM. Albéric Second, Louis Lurine, Clément Caraguel, Taxile Delord, H. de Beaulieu, Louis Huart, Charles Monselet, Julien Lemer ; précédées d'une notice sur Grandville, par M. Charles Blanc, 1854.

のであり、バルザックが社会の風俗を描こうとしたその姿勢とも重なる。よって、バルザックがエッツェル考案のグランヴィルの挿絵を軸とした『動物の私的・公的生活情景』の企画に賛同したのは、自然の流れであると言える。バルザックがこの作品の企画に深く関与していたことは、この作品と『人間喜劇』との類似点にも表れている。バルザックの『人間喜劇』の「風俗研究」は「私生活情景」、「地方生活情景」、「パリ生活情景」等と情景ごとに分類されているが、そのタイトルからも想起されるように、『動物の私的・公的生活情景』のタイトルは、バルザックの構想をそのまま動物界に応用したかのような印象を与える。また、『動物の私的・公的生活情景』の副題が「現代風俗研究」であるということからも、この作品とバルザックの『人間喜劇』「風俗研究」との強い関連性を見出すことができるだろう。この作品は登場人物の動物たちが人間社会同様の社会を生活している様を描くことで当時の社会を風

刺しており、風刺画が流行していた 19 世紀だからこそ、また同時に人々の動物への興味が一層高まった時代だからこそ生まれた時代の産物であると言える。

そもそも 19 世紀に風刺画が人気を博した背景には、フランス革命の政治的混乱から生まれた政治批判が民衆に根付いており、多くの政治風刺画が作成されたという歴史的事実がある。王を直接的に批判するのではなく、カモフラージュすることで批判、王政へ反対するといった画風が次々と発表されたのだが、王や権力者を批判する際に、動物や怪獣の姿で描くあるいは動物が人間の真似をした姿で描くことで、彼らの権威を貶め、脱崇拜化、脱神聖化を図った。例えば、ルイ 16 世が太った豚に、王妃マリー＝アントワネットは女面鳥身（ハルピュイア）に喩えられた瓦版などがその例である。その後、第一帝政期には皇帝ナポレオンを批判する風刺画が描かれ、王政復古時代になると、自由主義派の新聞が国王とその側近を批判する画を掲載したように、風刺画は政治体制への批判という形式で大衆に広まっていた。そして、続く七月王政期（1830 年－1848 年）になると、週刊の『カリカチュール』や日刊の『シャリヴァリ』などが創刊され、風刺新聞の最も輝いた時代が到来する。その時代に登場したのが、先に見たグランヴィルをはじめ、ドーミエ、アンリ・モニエ、トラヴィスといった有名な挿絵画家達である。風刺画は政治体制を批判する媒体となっていたとはいえ、直接的に安易に特定の個人と限定されることは許されなかったため、暗示や象徴的表現が多様されるようになり、その結果、風刺画には隠されたメッセージを読み解く判じ絵としての機能が付与されるようになっていく。そして、19 世紀にはこの＜読み解く＞行為そのものが、風刺画に限らず、人々の身体にも広く応用されたのであり、その視線こそ 19 世紀的視覚の特徴であると言えるだろう。

18 世紀にビュフォンの『博物誌』が発表され、動物を分析、分類する学問を通じ、人間の動作や表情を分析し、人々を外見に表出した特徴ごとに分類する学問が登場する。ビュフォンの『博物誌』が人気を博した頃、ラファターの『観相術』が出版され、瞬く間に大きな反響を呼び、ドイツ語から英語、フランス語へと翻訳され、1806 年にはフランス語で読むことができるようになる。この作品はその副題を「人相の特徴から人間を知る方法」とし、著者は人間の情念、能力、性格などは外観から知ることができると主張した。このラファターの『観相学』は 19 世紀フランスで大流行し、バルザックの愛読書であったことは知られているし、彼が『人間喜劇』の登場人物達を描く際に参考にしたことは周知の事実であろう。19 世紀フランスでこの観相学が受け入れられた理由、それは革命後のフランス、特に大都市パリにおける人口増加が挙げられる。パリには多くの人々が流れ込み、人々は大衆という群の中に投げ込まれ、未知の個と対峙し、その相手がどのような人間か知ろうと外見から特徴、性格を読み取ろうとした、あるいは逆に、他人から容易く見破られることを避け、自己を守るために装う必要があった。このような時代背景であったからこそ、外見の徴から人間を知る術を説いたラファターの観相術が大いに受け入れられたのである。また、観相学とも類縁性が深く、19 世紀に大きな影響を及ぼした学問に骨相学が挙げられる。骨相学とは頭蓋の外形を見れば、その人物の性格や精神的な特徴がわかるとする学術で、オランダの医師、比較解剖学者ペトルス・カンペールによって推し進められ、彼の研究を受け、ドイツで脳の解剖学と神経生理学を専門にしていたフランツ・ヨーゼフ・ガルによって、脳の機能局所論からの骨相学が生み出された。彼によれば、頭蓋の隆起とへこみに脳の成長過程は影響を及ぼすため、頭蓋を視診、触診することで、脳が持つ 27 の機能に対応する性格や素質を知ること

ができるという学問である。19 世紀前半には、各地で頻繁に骨相学の講義が行われていたばかりか、石膏でできた頭蓋の表面に番号を振って隆起とそれに対応する機能とを示した標本が多く売られていたという⁽⁵⁾。観相学は他者を観察する実践的なマニュアル本的側面を持つが、一方で骨相学は、博物学や解剖学を基にした科学的探究であり、両者の学問の根本的な性質は異なるものであった。しかし、一般の人々の目からすれば、どちらの学問も外見の徴から内面を推測する科学として捉えられていたはずで、他人の性格、特徴を読み解く際の手引書のような位置づけであったと考えられる。また、この時代は徴から全体を推測しようとする学問も同時に発展した。その学問とは、シャンポリオンのロゼッタストーンの解読に代表される考古学や、化石からの絶滅種の復元を可能にしたキュヴィエの古生物学などである。考古学、古生物学に共通することに、一つの徴から全体を把握、構築するという点が挙げられる。よって、19 世紀前半のフランスは、観相学、骨相学、そして考古学、古生物学といった学問に代表されるように、細部を読み解くことに知の努力が注がれた時代だといえるだろう。そしてこれらの学問に共通することは、外側に表出した徴を読み解くという〈解読の視線〉であり、この時代の流れに敏感であった作家がバルザックであったといえるだろう。バルザックは『人間喜劇』の巻頭作品として配置した『毬打つ猫の店』の冒頭に店の看板を挿入し、その看板に描かれた絵の様子を詳細に語ることで、読者に〈解読の視線〉を要求していると考えられる。よって、本稿では『毬打つ猫の店』における店の看板の解読を通し、その看板が提示する〈徴〉を掘り起こし、作者の意図を探りながら、作品の全体像を構築しなおしてみたい。

1. 考古学的視線によるバルザックの作品構築

『毬打つ猫の店』は、バルザックの作品展開の常套手段の一つである長文で、詳細に緻密な情景描写から始まる。

サン＝ドニ通りの真ん中、プチリオン通りの角に、歴史家たちに古きパ리를想像させるような貴重な家々の一つが存在した。この古い家の今にも崩れそうな壁は、ヒエログリフがごちゃ混ぜにはめられているようであった。そぞろ歩く人の目には、そうとしか映らなかっただろう。というのも、漆喰に平行して入った小さな亀裂によって、横や斜めの漆材の輪郭が浮き出ている、建物の正面には無数のXやらVの字が描かれていたからだ⁽⁶⁾。

この建物の古さは過去のパ리를想起させ、時間の巻き戻しが行われているが、その過去への回顧は、ヒエログリフという語とともに考古学的視線を提示している。古代エジプトの象形文字であるヒエログリフが、1822年フランスの学士院でロゼッタストーンを解読したシャンポリオンによって発表され、大きな反響を呼びおこしたのは、バルザックがこの『毬打つ猫の店』を執筆した1829年から僅か7年前のことである。ならばそれは、バルザックの創作活動に影響を与えていたと考えられる。そして、この作品の冒頭には考古学的視点が配置され、解読が展開されている。冒頭に配置されたこの古い商家を眺める青年は「まるで考古学者のような熱心さでその住まいを観察していた⁽⁷⁾」のであり、「この16世紀の中産階級の遺物は、観察者に解決すべき問題をいくつも提示していた⁽⁸⁾」と描写されているように、この商店が考古学

的視線に晒された＜解説＞の対象となり、観察の視線の下に置かれていることがわかる。＜解説＞を試みる視線という点で、バルザックは「考古学」と同様に「古生物学」を引き合いに出すかのようにキュヴィエの名を登場させている。ジョルジュ・キュヴィエとはナポレオン帝政下から王政復古期の時代の代表的な比較解剖学者であり、『四足獣の化石骨研究』を1812年に発表し、当時広く読まれ、古生物学者の創始者として注目されただけでなく、政治的にも権力を持ち、当時のフランスの科学を支配した人物である。芳川泰久も指摘するように、キュヴィエの学問は『人間喜劇』創成に影響を与えている。キュヴィエの名は『人間喜劇』の「総序」、『人間喜劇』の巻頭作品である『毬打つ猫の店』の冒頭、そして「哲学的研究」の巻頭作品の『あら皮』の冒頭に刻まれており、『人間喜劇』の原点、芳川の言葉を借りるなら「『人間喜劇』のまさに礎石ともいうべき場所」に＜刻印＞されているのである⁽⁹⁾。キュヴィエへの言及は、先に挙げた作品冒頭の引用から続く商店の観察から、店の者達の描写へと移行する場面で、次のように描写されている。「この当時、こうした古臭い一家は今日ほど珍しくはなく、彼らは自らの職業に特有な慣習や服装を貴重な伝統のように保っていて、キュヴィエが採石場で発見した大洪水以前の化石みたいに、新たな文明のただなかに生き永らえていた⁽¹⁰⁾。」キュヴィエの名と化石という語が添えられることで、この作品の冒頭の場面において過去の復元、再生が行われている。この場面では、建物だけでなく、その場に生きる者の外見も同様に過去の時代が「刻印」されているということから、この「毬打つ猫の店」⁽¹¹⁾という空間が過去の時代の象徴、遺跡として観察者の目の前に出現していることを見事に示しているのである。そして、その遺跡として解説される建物には、紳士と球技に興じる猫が描かれた看板が掲げられている。

「毬打つ猫の店」の看板は、作品冒頭の建物を眺め、観察者である青年の視線によって描写される。「そこにあまりにも滑稽なものをみたので、彼の唇には自然と笑みが浮かんだ⁽¹²⁾」とあるように、看板の滑稽さが青年を惹きつける。この看板に描かれた絵の奇妙さは、「現代の最も才気にあふれる画家でさえ、これほど滑稽な誇張は創造しなかっただろう⁽¹³⁾」と表現されており、現代の画家の目からすれば極端な誇張が存在しているということである。冒頭では明かされていないこの看板の観察者の身分であるが、彼は後に明かされるように、「現代」において輝かしい成功を手にしていった画家である。「毬打つ猫の店」の看板は、「現代」の画家が過去の遺産として発掘し、観察する看板なのである。ここに、「現代」の画家の視線に晒される「過去」の絵画、失われたパリの情景を見て取ることができ、時間の巻き戻し、過去への回顧を促す視線が、この看板に投入されていると考えられる。なぜなら、語り手自身が次のように読者に喚起を即しているからである。

日に日に世間は才気に溢れ、現代のペテンの方がすべてにおいて凌駕していると思っている者の鼻をへし折ってやるために、パリの商人の誰しもがその由来を奇妙に感じるこのような看板はいまでは廃れたものの、かつては我々の洒落好きな祖先が客の足を店まで運ばせるのに使用していたものだということを、この場に立たせて気づかせてやるべきだ⁽¹⁴⁾。

語り手は更に過去に存在していた「糸を紡ぐ雌豚」や「緑の猿」という名の店について言及し、それらの店が実際の動物を檻に入れ、芸をさせていて、その芸の仕込みぶりは15世紀の商業人たちの忍耐力を証明していたと語っている⁽¹⁵⁾。つまり、作家は店の奇妙なネーミングや絵の看板の起源を語

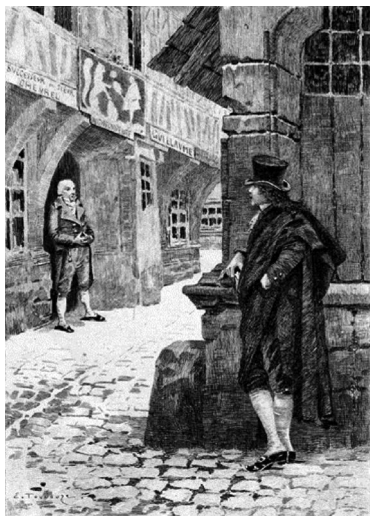
ることで、この「毬打つ猫の店」の看板を過去の象徴として位置づけていると言えるだろう。

そして、作品内では語り手の視線から登場人物の青年の視線への移行が行われる。青年の視線が映し出す看板には、不思議な絵が描かれている。

猫は、一方の前足で自分の体ほどもあるラケットを握り、後足で立って、刺繍のある服を着た紳士の打ち返す大きな球に狙いを定めていた。図柄や、色彩、使われた小物等どれをとっても、画家が店の者から通行人までもからかうために描いたということが見て取れた。この素朴な絵は傷み、図柄がわからなくなっていて、時の経過によって余計にグロテスクさを増し、まじめな遊歩者を不安がらせるに違いなかった。そういうわけで、切り離された斑入りの猫の尻尾は、見物人かと間違えてしまうほど、それくらい私たちの祖先の猫たちの尻尾は、太く、丈があり、ぼったりとしていたのである⁽¹⁶⁾。

ここには、この看板がすでに長い年月を経て風化している様子が描かれており、この看板自体が過去の遺物、化石として出現していることがわかる。そして、観察者がその化石を読み取っているが、そこには jeu de paume というテニスのような遊戯のラケットを握り、目の前に描かれている紳士に向かい球を送り返そうとしている猫が描かれている (F3)。

では、この看板に描かれた猫と紳士は、誰をあるいは何を象徴しているのだろうか。ここには隠されたメッセージが込められているはずである。なぜなら、前述したように、バルザックが冒頭でわざわざ考古学的視線をこの青年に委ね、建物を観察させていること、またキュヴィエの名を挙げているこ



(F3) gravure d'Édouard Toudouze dans *The House of Cat and Racket* d'après Balzac, Philadelphia, George Barrie & Son, 1897.

とからも、この冒頭場面では＜解説＞の視線がテーマになっていることは明白であるからだ。そして、この看板も建物同様、過去の時代を象徴する遺跡の一片として登場していることから、作者は読者に過去の遺跡を発見させ、＜解説＞の視線を要求していると考えられるはずである。

この読者に看板へ視線を向けさせる要求は、バルザックの創作過程からも推測することができる。バルザックは作品の冒頭を草稿段階で三回書き直しており、初期段階ではこの看板の描写は存在しない。この冒頭部分の三回にわたる変更については、パトリシア・グリタンや、ミュリエル・アマールも言及しているように、非常に重要な点である⁽¹⁷⁾。アマールは初期段階ではこの看板は存在せず、二度目の書き直して毬打つ猫が描かれた古いタブローという描写のみが現れ、その次の段階でようやくタブローの部分に加筆が加わり、jeu de paume の場面が詳細に描かれたのだと述べている。そして、完全

に書き換えられるのは1842年になってから、つまり、作品のタイトルが看板の名同様の『毬打つ猫の店』に変更され、同時に『人間喜劇』の巻頭に配置された時であると指摘している⁽¹⁸⁾。グリタンも同様の指摘をしており、このように1842年に作品のタイトルが変更されたことで、小説の冒頭で登場する店に注目が注がれるのだと言及している⁽¹⁹⁾。つまり、バルザックが1842年の「総序」を含めた『人間喜劇』の再編成において、この作品を『人間喜劇』の巻頭に配置したことや、作品のタイトルを『栄光と不幸』から『毬打つ猫の店』というこの看板のイラストが象徴する店名に作品のタイトルを変更している点から、この作品が『人間喜劇』全体において重要な作品であるだけでなく、その店の看板自体も重要な役割を担っていると考えられるのである。そして、この歴史的建築物、その一部である看板へと向けられる青年テオドルの観察者の考古学的視線は、アンヌ＝マリ・パロンによると、語り手から読者の視線を喚起させる仲介の役割を果たしている。つまり、観察者を様々な箇所 に点在させ、語り手の視点から観察者の視線を媒介して、読者の視線へと転換するような技法であるとし、バルザックの作品展開における重要な要素の一つなのだという。パロンは、この奇妙な看板への観察者の視線が突如導入されるのは、我々の注意を作品のプロットとして重要になる箇所へと向けさせようとする作者の意図によるものであると述べている⁽²⁰⁾。つまり、登場人物の看板への視線は読者に、この看板がドラマを象徴する重要なカギであると提示し、読者が作品のドラマを追う前に、看板の絵に隠されたメッセージ、歴史的背景を解説すべきであると気付かせ、その視線を看板へと導く役割を担っていると言えるだろう。

芳川も同様に冒頭の描写には、この作品のドラマ全体だけでなく『人間喜劇』全体を貫く作者の技法として、重要な点が見られると指摘している。芳

川は「物語の冒頭という地層に、物語の全体を読み解くための「化石」の断片を、長い長い描写というかたちでバルザックは置いている⁽²¹⁾」と述べ、「この作品じたいが、いわば一つの「化石」であって、冒頭から長い長い描写を、キュヴィエの「化石」やシャンポリオンの「ヒエログリフ」を参照しながらバルザックがおこなうのは、『人間喜劇』という物語世界の全体像を把握する上で、読者に、自身の小説創造の＜方法＞と世界の認識と解説の仕方を提示しようとしているから⁽²²⁾」だと指摘する。芳川によると、バルザックがおこなう長い描写を読むということは「布置された意味を拾い集めながら、結果に向けて、まるで化石の断片からその全体を復元する古生物学者＝考古学者のように、物語の全体像を構築してゆくことを意味する⁽²³⁾」。このように、読者の前には作品全体を構築、復元可能にする多くの断片が提示されているのであり、我々読者には、その断片を集め、作者の描く世界を構築するための考古学的＜解説＞の視線が求められるということになるだろう。だからこそ、この作品に突如挿入された店の看板、そしてその不思議な絵には、＜解説＞すべき要素が多次元において多様に構築されていると考えられるのである。

では、この絵の描写に戻り、描かれた毬を打ち返そうとする猫と対峙する紳士は誰、あるいは何を象徴しているのか、詳しく見ていくこととするが、物語上ではこの看板の観察後、観察対象の建物から店主であるギヨーム氏が現れ、路上で店を観察している青年と視線を交わす場面が登場することから、「ラケットを構えている猫」は店主であるギヨーム氏であると考えるのが自然な流れであろう。青年とギヨーム氏が店先で視線を交わす場面では、ギヨーム氏は「絹の靴下と外套に身を包んだ青年が、どのような理由から看板と店の奥に交互に視線をおくっているのか、その理由を探るのに余念がなかった⁽²⁴⁾」と描写され、「自分の住居に向けられたこれほど大きな愛着は、(…)

商人の目には怪しいものに見えた。そこでギヨーム氏は、自然と、この不吉な人物が「毬打つ猫の店」の金庫を狙っていると考えたのだ⁽²⁵⁾」と描かれているように、店と家庭を守ろうとする家主が、自らのテリトリーに侵入してくる視線を警戒している様子が現れている。また、街路で観察している青年が「絹の靴下と外套に身を包んだ青年」という上流階級で生活をしている者の身なりであることから、店の看板に描かれている「刺繍のある服を着た紳士」は、この観察者の青年であり、芸術家で貴族階級に属する青年テオドールのことを示しているように推測できる。しかし、拙論で以前触れたように、このギヨーム氏と観察者の視線の対峙の描写場面からだけでは、看板に描かれている猫がギヨーム氏であり、対峙する青年がテオドールだと結論づけることはできないだろう⁽²⁶⁾。看板の描かれた歴史的背景やバルザックの草稿段階の構想から見えてくる意図等を考慮しながら看板の絵を再度解読してみると、他にも異なる側面が見えてくるのではないかと考えられるからである。上述した通り、草稿段階で突如として挿入されるこの看板は重要な役割を担っていること、そして、化石の断片のように登場し、全体を復元するために解読されるべき対象であることを考えると、単純に猫がギヨーム氏であり、紳士は青年テオドールを示しているのだと片付けることはできないのではないだろうか。考古学的視線が全体を復元する際には、様々な欠けたピースを見据えなくてはいけないのであり、この看板の絵は解読される地層のように、何層にも重ねられた意味が付与されていることが想定しうる。特にバルザックが述べているように、この建物が16世紀のような古さを象徴しているのならば、歴史的背景を無視することはできないだろう。そこでまずは、看板が配置された歴史的背景を追っていくことから分析していくこととしたい。

2. 店の看板——看板の歴史的解釈

この「毬打つ猫」(chat-qui-pelote)という看板は、当時のパリに存在していた看板で、ある程度有名な看板であったことが歴史的記録から読み取れる。キャステックスはこの名前と同じ看板が当時ヴォービリエ通りに存在しており、バルザックは散策中におそらくこの看板を見ており、この絵の風変りなキャプションを記憶していたのではないかと推測している⁽²⁷⁾。実際に、多くの商人の看板に猫は使用されていたのだと、19世紀の小説家・美術批評家シャンフルーリは述べており、猫という動物は変わった動物として捉えられていたが、自然と紋章に取り入れられるようになり、それが高貴な意味で貴族的な動物としてだけでなく、幻想的な動物として、特に民衆たちの間で理解されていたとし、ライオンなどが王家、貴族の紋章に使用されていた反面、猫は商人の看板にしばしば使用されていたと指摘している⁽²⁸⁾。シャンフルーリは其中で「毬打つ猫の店」(Maison du chat-qui-pelote)の名を挙げ、猫は店主の想像力に重要な地位を得ていたと述べているように⁽²⁹⁾、店主の意向によって多様な意味合いを持たせ利用されていたことが推測できる。そして、エドワード・フルニエは1884年に発表した『パリの看板の歴史』という著書において、この「毬打つ猫」(chat-qui-pelote)という看板は1860年代にはサン＝ドニ通りをはじめ、ドゥゼキュ通りやヴォービリエ通りで多々見られたと述べているが、しかしこれらの看板には、糸やコットンの毛玉で遊ぶ猫が描かれていたと指摘している⁽³⁰⁾(F4)。

つまり、これらの看板には紳士と毬を打つ猫など描かれておらず、『毬打つ猫の店』に挿入された奇妙な看板の絵は、バルザックによる創造であるということになる。



(F4) Edouard Fournier, *Histoire des enseignes de Paris*, Dentu, 1884.

バルザックは、執筆当時パリに存在する看板や、その歴史に興味を抱いていた可能性がある。彼は、19世紀に再び注目されていたエンブレムブックの流行に乗り、『毬打つ猫の店』執筆以前の1826年に『パリの看板小辞典』を出版している。この辞典はブリモンティエという人物にバルザックが執筆を依頼したものであり、バルザック自身が執筆したものではない。しかし、バルザックが出版者として内容を通読していた可能性は十分にあり、また何よりもパリの看板をリストアップし、出版するという行為そのものに、バルザックの看板への関心を見て取ることができるだろう。また、モーリス・バルデッシュは、この辞典がバルザックの執筆活動の初期段階において重要な役割を担っていると示唆している。バルデッシュによれば、この辞典において、はじめてパリを散策し、観察する遊歩者の視線が展開され、パリという場が『人間喜劇』の主要な軸となったと述べ、その流れを汲み『毬打つ猫の店』とその店の看板が描かれたのだと指摘している⁽³¹⁾。よって、『毬打つ猫の店』の

冒頭部分を分析するためには、この看板辞典に触れる必要があるだろう。この辞典は、多くの商店の店名、住所、店主、店のジャンル等をリストアップし、店名やその看板についてしばしば洒落や皮肉を込めた言及が連なる辞典となっている。その中でもサン＝ドニ通りの店は多く取り上げられており、当時この通りが商業の栄えた地区であったという歴史的事実を裏付けている。しかし、バルザックが「毬打つ猫の店」をここに所在させているのは、この通りが当時の商業地区であったからという理由だけではない。実は、この通りに、『毬打つ猫の店』のモデルとなった可能性がある店が存在した。バルザックが出版した『パリの看板小辞典』でも挙げられている、「黒猫」(Au Chat Noir) という店である⁽³²⁾(F5)。

また、キャステックスもバルザックが出版したこの辞典に触れ、サン＝ドニ通りにはおよそ 30 の店舗の看板が取り上げられているとし、その中に「黒猫」(Au Chat Noir) という店が存在し、バルザックがこの店の存在を周知していたと述べている⁽³³⁾。キャステックスによると、この店はサンルー教会か



(F5) Edouard Fournier, *Histoire des enseignes de Paris*, Dentu, 1884.

らさほど遠くない、32番地に存在しており、黒猫の像が対になって立っていた看板であったという。そしてキャステックスは、この店は19世紀初頭、ウージェーヌ・スクリプという布商人の古い商店として存在しており、バルザックはギヨネ＝メルヴィルの著書から、このスクリプ氏という商人の存在を知り、サン＝ドニ通りの暗闇と黒猫の看板という事実を知ることになったと述べている⁽³⁴⁾。つまり、バルザックが若い頃に得たこの歴史的知識が、『毬打つ猫の店』の舞台設定に反映されているということになるだろう。「毬打つ猫の店」のギヨーム家は毎日曜にはサンルー教会に行くことが日課とされているように、サンルー教会近くにある「黒猫」という布職人の店が「毬打つ猫の店」のモデルとして、バルザックの念頭にあったことは明白だろう。

以上のことから、バルザックが現存していた猫の看板から着想を得て、自らの作品に猫の看板を導入したことが判明したが、しかし、バルザックは、当時流通していた看板の猫をそのまま自らの作品に導入したわけではない。凛々しく立つ猫や毛玉で遊ぶ猫といった一般的に人々が共有していたイメージで描かれる「黒猫」や「毬打つ猫の店」の看板と比較すると、バルザックの描く「毬打つ猫の店」の看板は実に奇妙であり、滑稽である。ではなぜ、バルザックは毛玉で遊ぶ猫ではなく、jeu de paume という遊戯のラケットを握っている猫に設定したのだろうか。それは、jeu de paume という遊戯自体がこの作品のテーマと結びつくからである。バルザックは母方の大叔父のサランビエがA la Toison d'or という名の店を経営する布商人であったことから、この jeu de paume という競技に使用する球が中世以来、布の寄せ集めで作製されていたことを知っていたのだと、アマールは指摘している⁽³⁵⁾。つまり、バルザックは jeu de paume をする猫の看板を作品の冒頭に挿入することで、この作品はギヨーム家という布商人の家庭の私生活をテーマにしているとい

うことを、視覚的かつ効果的に読者に提示していると言えるだろう。そして、この看板の奇妙さを誇張することで、読者の目をその奇妙さへと向けさせ、一般的な猫の看板との差異を提示することで、この看板に隠されたメッセージを読み解かそうと読者を導いているのである。そこには中世から引き継がれている *jeu de paume* の歴史が込められており、看板の解説にもやはり歴史を読み解き、過去を復元する回顧的視線が求められているということになる。よって、この看板は読み解くイメージ、判じ絵として作品の冒頭に挿入されていると言えるだろう。

3. 看板－判じ絵としての機能

この看板に込められた歴史的背景は、この球技に使用される球の古くから続く製造の歴史だけではなく、更に異なる歴史的背景が込められており、解説を必要とする。グリタンは、この看板が判じ絵として機能している点に注目し、この看板－判じ絵という形式は中世まで遡ることができるとし、看板－判じ絵としてバルザックがこの看板を導入したのは、この店がすでに失われた遺産であるということを強調するためだと述べている⁽³⁶⁾。確かに、この看板は判じ絵として機能しており、グリタンだけでなく、フルニエも、当時存在したすべての猫の看板は判じ絵の機能を有していたとし、*chat-qui-pelote* の看板は、*chaque y pelote* と読む解くことができ、*chacun y fait sa pelote* と解説できるのだと述べている⁽³⁷⁾。この点についてグリタンは更に詳しく論を展開しており、当時の *faire sa pelote* という表現について、1883 年のデルヴォーの辞典から「お金を集めること」だとし、「当時の民衆の間の隠語で *pelote* とは合法的な利益」という意味であると述べている。このことから、

chat-qui-pelote は *chaque y pelote* と解釈することができ、商業取引において、客と交渉人双方にとって利益となり、幸福が各人に分け与えられるとして読み解くことができるのだと主張している⁽³⁸⁾。そして、グリタンはこの判じ絵から導き出した各人に分け与えられる幸福を作品内に見て取ることができるとし、作品のドラマの主要軸から、つまり、布商人の家庭で教育された少女と青年芸術家との恋愛、結婚という主要軸から、「毬打つ猫の店」のメンバー各自が利益を得ているのだと指摘し、各自の例を挙げて示している⁽³⁹⁾。ギヨーム氏は次女が貴族階級の青年と結婚したことで、地位も向上し、ギヨーム夫妻の暮らしよりも商人の暮らしからそれなりの生活へと変化する。ギヨーム氏の地位が向上したことで、店は彼の忠実な弟子であったルバへと引き継がれる。すなわち、彼は氏の長女ヴィルジニと結婚し、ギヨーム氏の後釜として「毬打つ猫の店」の店主となる。確かに、ドラマの軸であるギヨーム氏の娘オーギュスティヌと芸術家テオドールとの結婚によって、「毬打つ猫の店」のメンバーはそれぞれが幸福を得ていたのである。しかし、肝心の二人の恋愛、結婚生活は、幸福ではなく不幸へと転換していく。

4. 猫のイメージ

実はこの二人の不幸な結末は、すでに作品の冒頭場面に不吉な予兆として刻まれていると考えられる。冒頭で看板を眺める青年テオドールの容姿に描写が移行する場面で、「激しい苛立ちによって皺のよった額には、何かしら宿命的な (fatal) ものが宿っていた。額とは、人間の中にあって最も予言的 (prophétique) なものではないだろうか⁽⁴⁰⁾。」と語られているように、読者はまだ名前も身分も明かされていない無名の路上の観察者である彼に、一種の

不吉な予兆を感じとるのである。この青年の不吉な描写の後に、青年と対峙するギヨーム氏の姿が描かれ、ギヨーム氏はこの家を新たな敵、不幸から守ろうとする者として立ちはだかっているのだが、その様子をグリタンは猫と比較している。グリタンは20世紀初頭に出版されたギャルウェイの『紋章辞典』から、猫の用心深く、器用で、身軽で柔軟、神経が苛立ちやすい性格は、猫が大きな危険を回避し、場を守ろうとする戦士であることを示していると述べ、この店先でギヨーム氏と青年テオドルが対峙するとき、「この看板の絵は、この家族とテオドルとの結合関係は危険であると告げているのだ」と論じ、ギヨーム氏はテオドルの前に戦う猫 (chat-chevalier) として立ちはだかと述べている⁽⁴¹⁾。しかし、このグリタンの論は、看板の猫とその看板が挿入された場面の直後で登場するギヨーム氏との結び付け、猫のイメージを氏に重ねているに過ぎない。作品を進めて読むと、実はギヨーム氏に直接猫の隠喩が使用されている箇所はなく、ギヨーム氏には「毬打つ猫の店」という船の舵を取る船長のイメージが重ねられていく。ギヨーム氏が船長として店先に配置されているのに対し、ギヨーム夫人は店内の奥へと配置されており、私生活における性の境界性が敷かれているが、しかし二人に共通する点は、監視者としての立場である。氏は店先で船長として、夫人は「店の看板」として、母親のように世話をやき、船員たちに視線を注ぎ、母猫のように娘たちを監視しているのである⁽⁴²⁾。実際に猫のイメージは夫人に重ねられているのであり、看板は夫人と称されていることから、冒頭で挿入された店の看板の猫は、単純にギヨーム氏を指しているのではないということを見落としてはならないだろう。では、看板の猫は夫人を象徴しているのであるとすれば、その猫はグリタンの指摘しているように「戦う猫」として描かれているのであろうか。確かに作品内で描かれる夫人のテオドルに投げかけ

る視線には、敵対心の込められた、外敵を異物として排除しようとする威圧的な態度が現れており、看板の猫が夫人を示しているのであれば、テオドルに立ちはだかる「戦う猫」として描かれていると考えられるだろう⁽⁴³⁾。しかし、バルザックが看板を判じ絵として読者に読み解かすために挿入しているのであれば、この絵には他にも別なイメージが重ねられており、ドラマの結末を示す要素を提示していると考えられないだろうか。そこで、当時の読者が猫に抱くイメージを考察してみる必要があるだろう。

猫は幸運を運ぶ動物としてよりは、どちらかという不気味で、中世の頃から、その家に不幸をもたらす不吉な動物として考えられていたという側面があった。確かに19世紀になると、ペットとして登場するようになるが、しかし、持ち主の箔をつけるような馬や犬とは異なる、身近なありふれた動物として認知されていた。シャンフルーリは猫の人との関わりについて、猫は東洋世界では古代から神秘的な動物として神格化され、人と愛情を交わし合う家猫として大切にされていたが、古代ギリシア・ローマでは、人間の生活に猫が身近にいたことを示す資料は存在しないと述べ、なおざりにされていた存在だったと指摘している⁽⁴⁴⁾。そして中世頃から、猫は害獣対策として定着化するが、しかし金銭的には価値のないありふれた動物であったため、人々の苛めの対象となり、虐待されるようになる。そしてその行為は、猫が悪魔的存在と捉えられ、魔女の遣いだと信じられていたとシャンフルーリが述べているように⁽⁴⁵⁾、猫狩りという形で定着するようになる。また、フランスには至る所に古くから伝わる化け猫の伝承があり、夜、猫に化けた魔女が集まり、集会を行っていると信じられていたり、ガスゴーニュ地方の農夫たちは、19世紀になっても猫は悪魔と契約を結んでいる邪悪な動物だと信じられていたという。前述した通り、バルザックが看板を含めた建物全体を過去の遺跡

として捉えていることから、看板に描かれた猫には 19 世紀にも残っている伝承、悪魔的側面、家庭に災いをもたらす不吉な動物というイメージが重ねられていると言うことができるのではないだろうか。つまり、この看板は jeu de paume をしている猫を描くことで、jeu de paume に使用する球の中世からの由来を紐解かせ、布商人と結び付けさせるためだけでなく、中世から伝承され、フランス人が抱いていた猫のイメージから、この家庭に舞い込む不吉な予兆を漂わせるために、意図的に挿入されたと考えられないか。この作品は『栄光と不幸』というタイトルで 1830 年に、同じく夫婦の幸福と不幸を描いた『二重家庭』と同時に発表された。つまり、表向きは貴族階級の芸術家との身分違いの結婚が生む障害、不幸なドラマが描かれていることになっている。しかし、冒頭に挿入された店の看板を判じ絵として読み解くと、この作品は布商人の私生活がドラマとなっており、ある布商人の家庭の栄光の時期と不幸とを、光と闇とを描く作品であるということが提示されているのだ。読者は、不吉な様相を纏わせたまだ名も明かされていない青年の視線に誘われ、「毬打つ猫の店」の看板を読み解くわけだが、視線を介入する者の様子と、店の看板に描かれた猫に不吉なイメージが重ねられていることで、この家庭の行く末を、不幸の予兆を感じとっていたと考えられるだろう。

5. 看板に隠されたドラマの結末

最後に、この冒頭に挿入された店の看板の解説が、芸術家テオドールと店主ギヨーム氏との間で異なるという点に注目したい。前述した通り、冒頭に挿入された不思議な絵の描かれた看板は滑稽で、観察しているテオドールの笑いを誘うわけであるが、再度その場面に注目してみると、「図柄や、色彩、

使われた小物等どれをとっても、画家が店の者から通行人までもからかうために描いたということが見て取れた⁽⁴⁶⁾」と描かれており、皮肉が込められていることがわかる。ミュリエル・アマールは「この看板の絵には、布に関する婉曲的で遊戯的な表現が使用されているのに対し、ギヨーム氏はこの商業と真摯に向かい合い、人生を捧げているのだ⁽⁴⁷⁾」と述べ、「この布商人は自らの職業を嘲弄し、自らを馬鹿にしている看板の絵を保有してる⁽⁴⁸⁾」にもかかわらず、「この絵の皮肉を理解していないのだ⁽⁴⁹⁾」と結論づけている。ここに看板を眺めている芸術家のテオドールと、布商人のギヨーム氏との看板の解釈の不一致が存在している。ギヨーム氏はその看板の滑稽さを理解せず、ただ店の看板として使用しているだけに過ぎない。それに対し、テオドールはその看板の絵を描いた画家の意図を読み解くことできる。ここには両者間にある看板の絵の解釈の不一致が見て取れるのであり、絵画に対する無関心と感心、広く言えば芸術に対する教養の有無といった両者間の対立を表出させているのである。この看板の絵はアマールも指摘しているように、布商人の家族と貴族で芸術家である青年との間に存在する誤解、不合意 (*malentendu*) を表しており、それがドラマの軸となっているのである⁽⁵⁰⁾。看板の猫と紳士がラケットを握り、競い合うことから、この猫と紳士は対立関係にあり、ギヨーム家とテオドールとの間の対立を示し、彼らの間に亀裂が生じていることを提示していると言えるだろう。その決裂を示す溝を構成し、断絶を引き起こす要因となるのは、作品内で頻繁に繰り返される両家間の感覚の不一致、コミュニケーションの破綻、意思疎通の不成立である。ドラマは布商人の家庭と貴族階級で芸術家の青年との和合へと進んでいくが、しかし彼らの関係が近づくにつれ、彼らの間には埋まらない溝が露呈し始める。初めてギヨーム家がテオドールを自宅に迎え入れる場面でも、芸術家と商人の間

のコミュニケーションの不成立が見て取れる。テオドールがギヨーム夫妻に「毬打つ猫の店」の内部を描いた絵を贈呈すると、「これに三万フランを出してもよいという人がいたそうじゃないか⁽⁵¹⁾」と言う。このギヨーム氏のセリフは、氏の絵画に対する美的感覚の欠如を表しており、続く会話のやり取りにもこの家庭の芸術的素養の欠如が見て取れる。傍にいた弟子のルバが「そして拵けてあるこれらの布地ときたら⁽⁵²⁾」と言い添え、「手に取ろうとしてしまうかもしれませんね⁽⁵³⁾」と言うと、芸術家は「布地の襞 (les draperies) は、描き映えがするものなのです⁽⁵⁴⁾」と答え、「われわれ現代の画家が、昔の襞 (les draperies) を完璧に描けるまでになれば、とても幸福ですね⁽⁵⁵⁾」と言うと、ギヨーム氏は「では、あなたはラシャ販売業 (la draperie) が好きなのですね⁽⁵⁶⁾」と、draperie の意味を絵画の表現としてではなく、布商人の言葉として理解してしまう。このテオドールとギヨーム氏の会話では、同じ語彙であるにもかかわらず、貴族階級で芸術家という上流階級の社会集団と、布商人という職人集団においてでは、その語の示す意味が大きく異なるということを示唆している。つまり、言語というのは人々の置かれている社会集団によって異なる性質、意味で使用されているということであり、社会集団ごとに言語コードが存在し、それらはその集団外では理解されない、ある集団に独自のコードであるということである。このテオドールとギヨーム家との間に繰り広げられた一連の会話が、同じ解説コードを持たないがゆえに、コミュニケーションの不成立を招き、両者間には歩み寄ることのできない深い社会的断絶が存在しているということを明示しているのである。芸術を理解しない布商人の家庭と芸術家との間の感覚の不一致を通しバルザックが伝えていることは、身分違いの結婚がもたらす不幸であり、社会階級の異なる者同士の歩み寄りとは不可能であるということである。作家は、娘の結婚

に当初反対していたギヨーム氏の結婚観について、次のように述べている。

幸福になろうと思うなら、女性は自分と同じ階級の男と結婚すべきであり、高すぎる山に登ろうとした者は、遅かれ早かれ罰を受けるに決まっている。恋愛は夫婦生活の煩わしさにはほとんど抵抗できないのだから、幸福でいようと思ったら、互いのうちに確固とした美点を見つける必要がある、夫婦のどちらか一方が相手よりも多くの美点を認めてしまうようなことがあってはならない、なぜなら、何よりもまずお互いを理解し合わねばならないからで、夫がギリシャ語を話し妻がラテン語を話していたら、二人とも餓死する危険にさらされるだろう。彼はこんな格言のようなものを作り上げていた。彼はそんな具合になされた結婚を、絹と羊毛から織られた昔の布（ces anciennes étoffes de soie et de laine）に喩えた。そうした布は、しまいにはいつでも絹糸がまさって毛糸を擦切らせてしまう（la soie finissait toujours par couper la laine）⁽⁵⁷⁾。

この結婚観こそが、作品のドラマの焦点となっていると言えるだろう。この引用にもはっきりと、夫婦が異なる言語を話すならば餓死しかねないと述べられ、コミュニケーションの不成立が不幸を招くと断言している。その後作品では、夫婦間、両家間の間の不理解が浮き彫りになっていくように、異なる価値観を持ち、異なる社会階層に育った者との結婚がドラマの軸となっている。そして、テオドールとオーギュスティーヌの結婚生活は、次第に階層間の差異による感覚の不一致を露呈し始める。オーギュスティーヌは「人知れずサン＝ドニ街に暮らしていたころの無知な小娘のまま変わらず、これから生きていくことになる社交界の礼儀作法や教養や言葉遣いを身に着けよ

うとは少しも考えなかった⁽⁵⁸⁾。」芸術家のテオドールが絵画のモデルとしてまなざし、マドンナとして崇拜していた女性は、口を開くごとに芸術家を幻想から現実へと引き戻してしまうのである⁽⁵⁹⁾。「たまたまテオドールの考えと合わない考えがオーギュスティーヌの口から表明されるようなとき、若い芸術家は、まるで外国人が犯した初歩的な間違いを笑うみたいに笑った⁽⁶⁰⁾」ように、テオドールは徐々に妻の現実を、つまり妻がサン＝ドニ街の商人の娘でしかないという現実を見て取るようになる。彼は、妻が父親同様に芸術的感覚などといった文化的教養に欠けていることに気づく。「最も美しい作品の下絵を妻に見せても、画家の耳にとどくのは、まるでギヨーム爺さんが口にしそうな「とてもきれい！」と叫ぶ声だった⁽⁶¹⁾」のであり、テオドールは「残酷な事実が紛れもなくその通りであることを認めないわけにはいかなかった⁽⁶²⁾。」それは、「妻には詩情に対する感受性がない、彼女は彼の世界に住む人間ではない、彼のあらゆる気まぐれや即興や歓びや苦悩の中に一緒についてきてはくれない、彼の頭は天を駆け巡るのに、彼女はこの現実世界のなかを世俗的に歩いている⁽⁶³⁾」という現実を受けいれることである。二人の間には越えられない社会的断絶が存在し、そのことが彼らの結婚生活を不幸な結末へと導いたのである。そして、最後にオーギュスティーヌは夫からの愛情を取り戻そうと自らの肖像画を取り戻し、その肖像画に似せた姿を夫に見せようと努力するが、その試みは失敗に終わり、夫婦関係の修復は不可能となる。翌朝、ギヨーム夫人がオーギュスティーヌの家に来てみると、「青白い顔に真っ赤な目をした娘は髪を振り乱し、涙にびっしょり濡れたハンカチを手にして、寄木張りの床に散乱したちぎれた画布の切れ端と、打ち砕かれた金の大きな額縁の破片とをじっと見つめていた⁽⁶⁴⁾。」そして、母親に向かって、「絶望の刻まれた身振りでそれらの残骸を示した⁽⁶⁵⁾。」すると、ギヨーム夫人

は「これはまあ相当な損失だね」と叫び、「確かにこの絵はそっくりだったよ。でも大通りには、綺麗な肖像画を五十エキュで描いてくれる男がいるって、聞いているよ⁽⁶⁶⁾」と言う。娘が絶望の淵にある中で、母親が娘を庇う際に声をかけるその内容にも、ギヨーム夫人が芸術を理解していない様子が表れている。そして、娘は「ああ、お母さま！⁽⁶⁷⁾」と叫び、「かわいそうに、お前はちっとも間違っちゃいないよ！⁽⁶⁸⁾」とギヨーム夫人は娘を慰めるのだが、その時に「娘が投じたまなざしの表情をとらえそこなった⁽⁶⁹⁾」のである。彼女が母親に投げた視線がどのような性質のものであったのか、この文脈だけからでは把握することはできない。しかし、芸術家に愛された証であった自らの肖像画が破壊され、その残骸を見せても、他に肖像画を描いてくれる人がいると慰めるだけの母親の様子には、オーギュスティーヌの家族が芸術と、芸術家の価値観を理解せず、彼女の出自が夫の住む環境に適應することがないということを明白にしていると言えるだろう。そして、オーギュスティーヌのその後は、モンマルトル墓地の墓標に刻まれた碑銘によって明かされる。一人の無名の登場人物が、この墓を毎年訪れ、自問する。「天才という強い重圧に対しては、オーギュスティーヌがそうであったよりずっと強い女性でなければならいのではないか、と⁽⁷⁰⁾。」そして、作品の最後は次のような語りで結ばれる。

「谷間に咲いた慎ましく控え目な花は」とその友は思う。「あまりに天の近くに移され、嵐が生まれるところや太陽が照り付けるところに移植されると、おそらくは死んでしまうのだろう⁽⁷¹⁾。

オーギュスティーヌが破壊された肖像画を前に絶望に打ちひしがれる場面

から、彼女の死を告げる彼女の墓の場面で終息するこの作品の結末は、この作品が一人の娘が自らの出自とは異なる社会的空間に移されることで苦悩する物語であるということを提示していると言えるだろう。先に見た父親のギヨーム氏の結婚観が既に示していたように、絹とウールのような異種間同士は決して交わらず、出自が異なる者同士の結婚は不幸な結末となる。つまり、「社会的種」の異種間での結婚は成立しないということを告げているのであり、ここにバルザックの結婚観が見えてくるだろう。女性の幸福は自らの出自と離れた社会的空間で見出すことはできず、彼女たちの出自を超えて階層の異なる相手と結婚すべきではないという結婚観である。ここには、人間を様々な「社会的種」として分類し、その差異を描こうとした『人間喜劇』の作家の野心を見て取ることができるのではないだろうか。

おわりに

『毬打つ猫の店』の冒頭に挿入された店の看板は、一般的に商店に頻繁に使用されていた毛玉で遊ぶ猫の看板ではなく、球技を行うためにラケットを握る猫に設定されており、バルザック独自の創造であったことが明白になった。当時よく見られていた看板のスタイルとは大きく異なり、極端な誇張を表現することで、読者に時代錯誤的な違和感を与え、当時の感覚からのズレを提示している。そして、このズレこそが作家の狙った意図であると言えるだろう。バルザックが猫にラケットを持たせ、紳士と *jeu de paume* をさせたのは、対立する競技からイメージするギヨーム家と芸術家との対立、ズレだけでなく、猫が人間と競技をするという異種間における歪みを提示しているのである。ここに、バルザックの描こうとした世界観が凝縮していると考えられな

いだろうか。バルザックは自身が『人間喜劇』「序文」で述べている「社会的種 (Espèces Sociales)」の存在を、「序文」の後に配置された『人間喜劇』の巻頭作品としての『毯打つ猫の店』の看板に反映しているのではないだろうか。バルザックは「序文」において、「社会的種」について以下のように述べている。

動物は生きる環境に応じて、異なる外形をとるに至ったのである。動物の種 (Les Espèces Zoologiques) とは、この相違に由来するのである。話題になる以前からこの体系に関心を抱いていた私は、この観点から社会は自然界に似ていることを見て取った。社会はそれぞれの人間が生きる環境に応じて、動物界においてさまざまな種が存在するように、さまざまな人間を造りだしたのではないだろうか。(…) 社会的種 (Les Espèces Sociales) は動物の種と同じように存在していたし、これからも存在するだろう⁽⁷²⁾。

バルザックの思い描いていた『人間喜劇』の構想とは、「社会的種」による壮大な社会ドラマの創造である。彼は動物界同様に人物を環境ごとに振り分け、「社会的種」として分類し、多種多様な種を描き分けた。『人間喜劇』においては、その種間における差異、歪みが様々なドラマを作り上げていると言えるだろう。多くの登場人物たちが自らの出自を飛び越え、上昇しようとしたり、あるいは下降していく。彼らは置かれた環境に適応することで、その環境に住む階層の人間となる。あるいは、本稿でみたようなオーギュステヌのように、新たな環境に適応不能となり、不幸の結末を辿る登場人物達も存在する。つまり、バルザックの考える「社会的種」とは、動物種同様に、

環境に応じて進化あるいは退化していく生き物であるということではないだろうか。『毬打つ猫の店』の看板には、異種間の歪みが象徴されており、その歪みこそバルザックがドラマを作り上げていくトボスなのである。よって、『毬打つ猫の店』の看板には、バルザックの『人間喜劇』全体の構想が見て取れると言えるだろう。

註

- (1) 私市保彦「一九世紀フランス文学情景—エツツェルをめぐる大作家たち（バルザック、ユゴー、ヴェルヌ）—」、『武蔵大学人文学会雑誌』第31巻、第3号、54頁～65頁。
- (2) 本稿は2019年度フランス語フラン文学会春季大会で開催されたワークショップ『人間／動物／仮面—中世文学と19世紀バルザック作品における動物表象—』での発表『『毬打つ猫の店』の看板と猫の隠喩について』を基に、再度同作品の分析を行い、論を発展させたものである。
- (3) バルザックが執筆したとされる5作品は、次の *Peines de cœur d'une chatte anglaise*, *Voyage d'un moineau de Paris à la recherche du meilleur gouvernement* (ジョルジュ・サンド作とされているが、実際の執筆はバルザックによる), *Guide-âne à l'usage des animaux qui veulent parvenir aux honneurs*, *Voyage d'un lion d'Afrique à Paris*, *Les Amours de deux bêtes* である。
- (4) Honoré de Balzac, *Avant-propos*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1976, pp. 7-9.
- (5) バルザックの『ゴリオ爺さん』では、骨相学を想起させる場面がある。登場人物の医学生ビアンションがゴリオの頭蓋を触ると隆起があり、その隆起から彼の特徴、性格を父性の塊であると述べる場面である。Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1976, p. 119.
- (6) Honoré de Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1976, p. 39.
- (7) *Ibid.*, p. 39.
- (8) *Ibid.*, p. 39.

- (9) バルザック、芳川泰久訳『ゴブセック・毬打つ猫の店』、岩波書店、2009年、260頁。
- (10) *La Maison du chat-qui-pelote*, op. cit., p. 43.
- (11) 本稿では作品名である『毬打つ猫の店』と店名である「毬打つ猫の店」とを区別するため、作品名には二重括弧を、店名を指す場合には一重括弧を使用し、表記することとする。
- (12) *La Maison du chat-qui-pelote*, op. cit., p. 40.
- (13) *Ibid.*, pp. 40-41.
- (14) *Ibid.*, p. 41.
- (15) *Ibid.*, p. 41.
- (16) *Ibid.*, pp. 40-41.
- (17) Patricia Gouritin, « Portée sémiologique de l'enseigne et de son tableau dans *La Maison du chat qui pelote de Balzac* », *Textimage*, n° 4, *L'image dans le récit*, 2012, pp. 6-8.
Muriel Amar, « Autour de *La Maison du Chat-qui-pelote- Essai de déchiffrement d'une enseigne-* », *L'Année balzacienne*, 1993, pp. 148-149.
- (18) Muriel Amar, art. cit., p. 149.
- (19) Patricia Gouritin, art. cit., p. 8.
- (20) Anne-Marie Baron, *Balzac cinéaste*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 13.
- (21) バルザック、芳川泰久訳前掲書、265頁。
- (22) 前掲書、266頁。
- (23) 前掲書、266頁。
- (24) *La Maison du chat-qui-pelote*, op. cit., p. 45.
- (25) *Ibid.*, p. 45.
- (26) 実際に作品中で猫の隠喩が使用されるのは、ギヨーム氏ではなく、ギヨーム夫人にであり、娘を守る母猫を想起させる描写や、はっきりと「毬打つ猫の店」の看板であるとされており、拙論（伊藤由利子「バルザック『二重家庭』・『毬打つ猫の店』にみる〈窓〉と〈視線〉—『二重家庭』における〈窓〉と〈視線〉の構造分析— (I)」、『AZUR』第19号、2018年、参照）では、看板の猫はギヨーム夫人の表象であると論じた。しかし、本稿では更に重ねられたイメージ、意図が他にも存在するのではないかと推測し、看板の表象についての考察を深めていくことにした。看板の猫の表象については、本稿で後に再度分析することとする。
- (27) Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote*, éd. P.-G. Castex, Garnier Frères, 1963, Introduction, pp. 5-6.

- (28) Champfleury, *Les chats : histoire-mœurs-observations-anecdotes*, J. Rothschild, 1869, p. 43.
- (29) *Ibid.*, p. 51.
- (30) Edouard Fournier, *Histoire des enseignes de Paris*, Dentu, 1884, p. 275.
- (31) *Petit dictionnaire critique et anecdotique des enseignes de Paris, par un batteur de pavé*, Chez les marchands de nouveautés, au Palais-Royal. 1826. この辞典は当初バルザック執筆のものであると考えられていたようで、フルニエの前掲書ではバルザックの看板辞典と認識され、バルザックが扱った店のリストアップが提示されている。フルニエの認識のように、この辞典の執筆は、長らく出版者のバルザックによるものと考えられていたようである。この事実は、バルデッシュがこの辞典が当初匿名で出版されたこと、そしてバルザックが出版元であったことから、彼による執筆であると認識されるようになったと述べており、続けてプテロンがこの辞典をバルザックの *Œuvres Diverses* に挿入したという事実を挙げている。また、この作品が実際はブリモンティエという人物によって執筆されたという事実は、ギヨンの著作で指摘されている。Maurice Bardèche, *Balzac romancier, La formation de l'Art du Roman chez Balzac jusqu'à la publication du "Père Goriot" (1820-1835)*, Genève, Slaktine, 1967, p. 203. Bernard Guyon, *La pensée politique et sociale de Balzac*, A. Colin, 1969, p. 745.
- (32) *Petit dictionnaire critique et anecdotique des enseignes de Paris*, *op. cit.*, pp. 120-121.
- (33) Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote*, éd. P.-G. Castex, *op. cit.*, p. 5.
- (34) *Ibid.*, p. 5.
- (35) Muriel Amar, *art. cit.*, pp. 144-145.
- (36) Patricia Gouritin, *art. cit.*, p. 9.
- (37) Edouard Fournier, *op. cit.*, p. 275.
- (38) Patricia Gouritin, *art. cit.*, p. 10.
- (39) *Ibid.*, pp. 10-11.
- (40) *La Maison du chat-qui-pelote*, *op. cit.*, p. 42
- (41) Patricia Gouritin, *art. cit.*, p. 19.
- (42) 拙論〈伊藤由利子「バルザック『二重家庭』・『毬打つ猫の店』にみる<窓>と<視線>—『毬打つ猫の店』における<枠>の作用と<絵画化>の過程—(II)」、『AZUR』第20号、2019年、参照）において、ギヨーム夫妻の表象の差異、また監視者としての視線について分析を行った。
- (43) 前掲の拙論を参照。

- (44) Champfleury, *op. cit.*, p. 23.
- (45) *Ibid.*, p. 53.
- (46) *La Maison du chat-qui-pelote*, *op. cit.*, p. 40.
- (47) Muriel Amar, *art. cit.*, p. 150.
- (48) *Ibid.*, p. 150.
- (49) *Ibid.*, p. 150.
- (50) *Ibid.*, p. 151.
- (51) *La Maison du chat-qui-pelote*, *op. cit.*, p. 70.
- (52) *Ibid.*, p. 70.
- (53) *Ibid.*, p. 70.
- (54) *Ibid.*, p. 70.
- (55) *Ibid.*, p. 70.
- (56) *Ibid.*, p. 70.
- (57) *Ibid.*, p. 69.
- (58) *Ibid.*, p. 73.
- (59) 拙論〈伊藤由利子「バルザック『二重家庭』・『毬打つ猫の店』にみる<窓>と<視線>—『毬打つ猫の店』における<枠>の作用と<絵画化>の過程—(II)」、『AZUR』第20号、2019年、参照）では、画家とモデルとの間の契約に焦点をあて、画家、モデルの視線の分析を通し、肖像画の象徴を検討した。
- (60) *La Maison du chat-qui-pelote*, *op. cit.*, p. 73.
- (61) *Ibid.*, p. 74.
- (62) *Ibid.*, p. 74.
- (63) *Ibid.*, p. 74.
- (64) *Ibid.*, p. 92.
- (65) *Ibid.*, p. 92.
- (66) *Ibid.*, p. 92.
- (67) *Ibid.*, p. 92.
- (68) *Ibid.*, p. 92.
- (69) *Ibid.*, p. 92.
- (70) *Ibid.*, p. 92.
- (71) *Ibid.*, pp. 92-93.
- (72) Honoré de Balzac, *Avant-propos*, *op. cit.*, p. 8.